

PIION

CENA 50 GR

ROK VI NR 9 (230)

WARSZAWA

6 MARCA

1938 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

LEON POMIROWSKI — „ŻYCIE CHOPINA”
 KRYSZYNA GRZYBOWSKA — DRAMAT O POLSCE WSPÓŁCZESNEJ
 KAZIMIERZ CZACHOWSKI — NORWID PIECHAŁA
 ROMAN KOŁONIECKI — RZEŹBIARZ I PROBLEMATYKA RZEŹBIARSKA
 ARTUR RZECZYCA — POECINIEMIECY

KAZIMIERZ WYKA

czas. 12442/6/9

MŁODZIEŻ I MŁODOŚĆ

Flammarion wydaje kolekcję rozpraw, godnych czytania tak ze względu na tematy jak nazwiska autorów. By najciekawiej wymienić: o wychowaniu dzieci i o obronności Francji pisze gen. Weygand, o ognisku domowym — Henri Bordeaux, o sztuce odpoczynku — Paul Morand, o stosunku nacjonalizmu do patriotyzmu — jezuita Yves de la Brière; z tą ostatnią rozprawą (*Nationalisme et objection de conscience*) szczególnie warto się zaznajomić. Dobór zagadnień wskazuje, że mamy w tej kolekcji do czynienia z dobrego gatunku publicystyką pouczającą, moralizującą, której celem są nie analizy dla analiz, lecz konkretne wskazówki i przykazania.

W tej serii ogłosił Maurois szkic *La jeunesse devant notre temps*, tak w złych jak w cennych swych właściwościach nader charakterystyczny dla umysłowości tego pisarza i dla pewnego typu myślenia, szczególnie we Francji częstego. Maurois stanowi klasyczne i coraz bardziej anachroniczne wcielenie cech duchowych, jakie zaszczepliła demokracja mieszczańska. Zaszczepiała, to niewłaściwe słowo, gdyż oznacza coś zewnętrznego; chodzi o cechy, jakie w tak podstawowej warstwie duchowości się ułożyły, że rządzą się nimi nieświadomie ich działania, przekonani, że kieruje nimi wolny namysł a nie utajony determinizm duchowy.

Zjemy w okresie wielkiego przejścia, rozpadu form cywilizacyjnych, które we względnie ustabilizowanym okresie 1850 — 1914 rządziły Zachodem Europy; to zjawisko, aż banalne w jego powszechnym uświadomieniu, Maurois również widzi i czyni punktem wyjścia swych rozważań. Lecz można widzieć i świadectwo oczywistości zupełnie nie wierzyć, zachowywać się tak, jak gdyby własne przeżycie nie było prawdą — i to właśnie tak znamienne czyni postawę Maurois. Jest w nim przeniesiona w mieszczańskie świat powtórka tej sytuacji, jaką kapitalnie podpatruje Brzozowski w liście kasztelana Ogińskiego, rozpoczynającym *Samego wśród ludzi*. Okazuje się, że każda warstwa cywilizacyjna takich Ogińskich posiadać może i musi...

Dowody. Epoka przełomu. Jak czas rozkładu średniowiecza, czas upadku monarchii absolutnej. „My, którzyśmy w świecie mieszczańskim spędzili naszą młodość, pamiętamy zaufanie, jakie wobec siebie ten świat posiadał, rozmach, z jakim ośmielał się czynić projekty i wybiegać w przyszłość, poczucie bezpieczeństwa, które odczuwał ojciec rodziny gdy mówił o przyszłości swych dzieci, o majątku jaki im przekazywał, o ich karierze. Dla ludzkości Zachodu był to okres długiego spoczynku”. Świat ten rozpadł się, albowiem mimo rosnącej władzy nad zespolem zjawisk fizycznych i maszyn człowiek

nie zdołał opanować świata ludzi. Ekspansja jego poszła po powierzchni, nie sięgnęła w psychologiczne sztolnie, które tylko uporem i ograniczeniem dają się wydrążyć.

Z przyczyn dalszych, wymienianych przez Maurois, jedną zwłaszcza warto wskazać: oto w demokracjach zachodnich przeciętnym ludziom brakuje właściwie inteligencji przewodniczej, zdobytej własnym nakładem. „Człowiek dzisiejszy nieskończenie mniej wie o sprawach tego świata, aniżeli wiedział człowiek średniowieczny. Człowiek średniowieczny musiał znać sprawę swego cechu, swego miasta i znał je wcale dobrze. Człowiek obecny pragnąłby mieć zdanie o Rosji, o eksperymencie Roosevelta, o zamiarach Japonii, o czym nie a nie nie wie”. Tej powierzchownej pożądlivosti nie umie zahamować człowiek obecny, jak ekwidant nie umie ograniczyć zbytku zewnętrznego. Huxley napisał, że gdyby na dworze Ludwika XIV były wygodniejsze fotele, epoka Ludwika XIV nie byłaby taka jaka była pod względem duchowym. Przypomina się i potwierdza anegdota o krzesłach Wespiańskiego dla krakowskiego Towarzystwa Lekarskiego.

Upadek świata mieszczańskiego nie znaczy, by cały świat dzisiejszy tracił sens i poezję. Byłe umieć nam nadać ład, narodzony z rytmu, z powtarzalności zjawisk, a odłoni swój pełny czar. „Jadąc w pewien deszczowy wieczór taksówką w górę Pól Elizejskich, doznałem nagle zdumiewająco silnego olśnienia poetyckiego pięknem alei; uderzony tym uczuciem, spróbowałem je zanalizować. Spostrzegłem, że po największej części rodziło się stąd, że w regularnych odstępach miałem wysypki — na każdej z nich tkwił nieruchomy, smętny, oczekujący wodą policjant, na którego padał równocześnie lśniący deszcz i lagodne światło elektrycznej kuli. Te właśnie symetryczne, regularne i coraz oczekiwane postacie moich policjantów na deszczu, czarne i melancoliczne kariatydy nocnej spokojności, ci strażnicy — jakby luznicy na asyryjskim fryzie — uśpionej stolicy, widocznym i mocnym rytmem skandujący wnoszenie się alei, przetworzyli dla mnie, w pełnym tego słowa znaczeniu, ten kąk Paryża, codziennie mijany a jednak nigdy nie odczuty przeze mnie z takim natężeniem”.

Same się narzucają piękne słowa Micińskiego, że klasycyzm „osiąga realność przez prawidłową strukturę formy oraz na drodze reptry, które płynnej i zmiennej rzeczywistości nadają walor egzystencji, pedantycznie akcentując cechy, przysługujące niemiennie ludziom i rzeczom”. Piękno rytmu u Maurois jest starym nawykiem klasycyzmu, potwierdzanym na materiale dzisiejszości. Peiper wspomina słusznie w *Drodze rytmu*, że rytm nie tylko jest sprawą ludzką, w

przeciwieństwie do rytmu: „rytm jest właściwością materii”; klasycyzm, widząc w powtarzalności rytmicznej cechę wybitnie ludzką, postępuje nieprawnie, przemilcza źródła szersze, ale w wybiegu nieświadomym jest głęboki sens. Przemilczenie to pozwala powiązać sposoby człowieka z powszechnością, nie zatracając jednakże ludzkich cech tych sposobów. I nie wyrwijając korzeni.

Świat dzisiejszy posiada swoją piękność klasyczną, albowiem posiada pewne, jemu tylko właściwe rytmy piękna, jak ów rytm Pól Elizejskich nocą. Cywilizacja urbanistyczna i maszynowa nie zdołała jeszcze zabić wielkich rytmów natury, gdy przydała im rytmy nowe. Dwa głównie: pierwszy nazwać należy *rytmem identyczności*. „Ponieważ tworzymy — powiada Maurois — cywilizację masową, ponieważ nasze typy życia są między sobą wcale identyczne, ta pozorna monotonia naszego bytowania wnosi element poezji. Czytajcie w *Ludziach dobrej woli* Romainsa te piękne poematy prozą o Paryżu, które nie są bukolikami, ale, żeby tak rzec, *urbanikami* naszych czasów”. Rytm drugi — to *rytm powikłania*. „W obecnym stanie świata nie jesteśmy w możności przeskoczyć, by nasza poezja indywidualnego nie przecinała często niespodziewane wtargnięcia wzrokowe lub dźwiękowe, pochodzące z najdalszego nieczaj świata. Otwieram rano dziennik; oto nagle w cichy ranek, wśród mgły czepiającej się drzew w Łasku Bulońskim, wtargnął — nie pytając nas o zgodę — obraz bomb padających na miasto baskijskie, pochodów bezrobotnych po ulicach Waszyngtonu, statków które zatoniły na Atlantyku”. Zasada jedności w rozmaitości i tu się również realizuje: rytm powikłania nadaje światu rozmaitość, dziennik filmowy o ileż bywa ciekawszy od samego filmu, rytm identyczności narzuca jedność uniwersalistyczną.

Cywilizacja przemysłowa nie zubożyła więc naszego świata. Jeżeli ten świat wydaje się nam chaotyczny, to dlatego, że nie przetworzyli go dotąd artyści. Lecz przetworzą go, przetworzy go młódzież. Tylko jak? Najpierw parę trafnych obserwacji, nim przejdziemy do oblatkowych i nieporadnych recept Maurois. Trwale cechy młodości ujmują Maurois słusznie w tym następstwie, iż pierwszą postawą młodości jest zawsze entuzjazm i chętne oczekiwanie, drugą (w czasie) — narodzony z zawodu rzekomy cynizm i rozczarowanie. „Kiedy spotkacie jednego z tych ponurych i zgorzkniałych, surowych dla starszych, młodzieńców, objawiających bezbrzeżną pogardę dla wszystkiego co przed nimi zrobiono — wiedziecie, że jego cynizm jest tylko miarą tego, czym był jego entuzjazm”. W te cechy stałe obecna młodzież francuska wnosi właściwości specjalne, bardzo ciepło przez pisarza przyjmowane. Jest

to wedle niego pokolenie odważne, przygotowane na trudy życiowe i pełne ograniczeń. Pokolenie dużo ewoludniejsze i samodzielniejsze od ojców. Pokolenie wobec tego szczęśliwsze, bo umie zaspokajać swe potrzeby w sposób prosty, bliższy cielesności. Jeżeli nim dobrze pokierować, będzie jedna z najlepszych, jakie historia wydała, ekipy wykonawców — i to nie tylko we Francji. Oceńna nadspodziewanie optymistyczna, ale zbudowana na równie zewnętrznych przesłankach, co ógędajże pouczenia Boya-médra udzielane młodym. To samo zjawisko: ponieważ wśród młodych znajduje pisarz starszy wiele cech drugorzędnych, które nie były za młodu dostępne ludziom jego wieku, wydaje mu się, że ci młodzi są nad wyraz szczęśliwi czy krzepy. Własne nie spełnione marzenia spełniają się u innych, więc wystarczy analiza naskórka i wnioski zbudowane na wyrost.

Recepty na zachowanie się młodych najbardziej zdradają niepoprawność Maurois. Cóż się zaleca? Młodzi mają raz jeszcze spróbować tego, co daremnie próbowali utrzymać w mierze starsi: spróbować rozmienionego na drobne hedonistycznego stoicyzmu. Wystarczy. Sprzecznosc? Stoicyzm umysłnej nieświadomości wobec zagadnień, które przekraczają codziennosc, wobec wszelkich nakazów ponadjednostkowych, przekwitły hedonizm na codzienny użytek. Nie myśl o przyszłości i popelnionych błędach: to niepotrzebnie boli! Nie pragnij wielkich form czynu: grożą zawody; niech twój zbiór marek, film, skrzypce ci wystarczą! Nie myśl o przyszłości dalekiej, swoje rób, resztę bogom zostaw! I w takim rzędzie ciągną się dobre rady starszego pana, dobre i takie stare, że bez zamiany istotnego sensu można by je zastąpić strofami Horacego lub Kochanowskiego. Jako latarnia przyszłości, wskazania moeno zakurzone.

Powracamy do słów, że można widzieć i świadectwu oczywistości nie wierzyć. Maurois widzi, w jakiej epoce przyszło żyć młodym obecnie; lecz wydaje mu się, że mimo to wystarczy dawne i zgrane rady duchowe. Jesteście pokoleniem, które ma strawić wielką przemianę dziejową; dokonanie tego, nie zmieniając niczego w przyzwyczajeniach ojców. Anonsuje się nowy świat, lecz ziemie przyszłości widzi się na podobieństwo minionego. Dwa w tym są wnioski: istnieje nieprzenikliwość systemów kulturalnych, zwłaszcza gdy przyszłość ciągle jest w chaosie. Istnieje epigonizm, który jest zawsze konsekwentniejszy, bardziej zwarty od wybiegnięcia nim nieznanemu, ponieważ rządzi nim determinizm mimowolnej i nie chciwej ślepoty.

KAZIMIERZ WYKA

LEON POMIROWSKI

„ŻYCIE CHOPINA”

Ta niewielka rozmiarami książka o Chopinie¹ jest jedną z piękniejszych publikacji, jakie pojawiły się w ostatnich czasach, a niewątpliwie jedną z najpiękniejszych w dorobku Kadena-Bandrowskiego. Opis, studium, impresja? — trudno tu określić jakąś jednolitość w charakterze ujęcia, podobnie jak trudno sklasyfikować gatunek literacki utworu w sensie znanych i utartych form. W każdym razie jest to rodzaj zupełnie oryginalny, nie przypominający tzw. beletryzowanych biografii ze względu na skondensowany koloryt liryczny oraz różnorodność stylu i środków ekspresji. Książka ta więc z tego względu jest ciekawa, że wyraża więcej niż inne oddziaływanie zasadnicze czynniki indywidualności pisarza, to mianowicie, co w jego organizacji twórczej jest momentem pierwotnym i zapalającym. Momentem tym — wbrew wszelkim pozorom — jest właśnie niepopolita, chciałoby się powiedzieć: poetycka czułość liryczna.

Mimo iż Kadena pochłaniają wielkie epickie formy, w których usiłuje zawrzeć treść życia zbiorowego naszych czasów, w najgłębszej swej istocie — powtarzam — jest on lirycem. I gdyby z prosta określić styl i charakter jego twórczości, można by zaryzykować twierdzenie, że jego stosunek do rzeczywistości polega na procesie przezwyciężania wspomnianych impulsów i napięć. Wysiłek ku opanowaniu całokształtu socjalnych i prądów społecznych w *Generale Barczu* lub *Czarnych skrzydłach* wyraża się głównie w pracy wewnętrznej nad opanowaniem własnych uczuć, w wysnuwaniu z tych uczuć takiej wizji życia, która odpowiadałaby idei otaczającego istnienia. Z tego względu najwybitniejszym zjawiskiem w jego powieściach są portrety bohaterów, których biologiczna siła motoryczna nierzadko rozsadza ramy konstrukcji. W portretowaniu osób działających wyżywa się wspaniały temperament Kadena, jego charakterystyczna zmysłowość w urealnianiu przebiegów psychologicznych, napięte i drobiazgowo humanizowanie wszelkich objawów rzeczywistości. Gdy więc powstało zagadnienie oddmalowania psychiki jakiejś jednej postaci — w tym wypadku Chopina — stało się ono zagadnieniem na wskroś osobistych przeżyć autora.

Gdyby nie lęk przed frazesem, chciałoby się powiedzieć, że utwór pisany jest całą duszą pisarza, jakąś spragnioną, zgorączkowaną wolą pochwycenia w słowa rzeczy nie wysłowionych, wypowiedzenia prawdy miłosnej o prawdzie czyjejś najdroższej twórczości. I tu zapewne tkwi tajemnica uroku tej książki. Pisarz jakby zastawiał się swych uczuć na strunieniu tonów, jakby najgłębszym i najszlachetniejszym wysiłkiem dążył do skojczenia sztuki pisarskiej jako formy — ze sztuką muzyczną jako treścią.

Muzyczna proza Kadena-Bandrowskiego znalazła tu idealne pole popisu. Pisać muzycznym językiem o muzyce, doszukiwać się w tym języku tonacji szopenowskiej, mówić o genialnym artyście rytmem jego wzruszeń — oto ambicja artystyczna utworu. Cały ten życiorys Chopina jest przecie tylko przenośnią tych wzruszeń. Autorowi nie chodzi o jakiś pragmatyczny system faktów z życia Chopina, nie odnajdziemy tu kronikarskiego obrazu jego powszedniości ani tych szczegółów i szczegółików, które kuszą naszą ciekawość smakowaniem cudzej intymności, zwłaszcza gdy ta intymność jest wkleśłą stroną medalu wielkości. Nie, sposób ujęcia jest tu całkiem inny. Pisarz zaczyna od góry, od patetycznej koncentracji swoich wrażeń w obliczu szopenowskiej nieśmiertelności, a z realiów życiowych te tylko oświetla, na które pada blask wielkości, lub które tę wielkość zapowiadają.

W rezultacie „monografia” ta nie jest obrazem życia, lecz jego syntetycznym skrótem, dążeniem do odczucia ekstraktu indywidualności, do takiego rozwiązywania węzłów życiowych, z których wynikają psychologiczne odkrycia szopenowskiego artysty. Życie Chopina pod piórem Kadena — to impresjonistyczna psychografia twórczości, może nawet nie psychografia, tylko wibrująca wizja na temat związku między chwilą doczesności a źródłem wieczności w życiu człowieka. Odgadnąć wieczność w chwili — oto idea przewodnia książki.

Kaden rozplanował egzystencję kompozytora na trzy etapy, zgodnie z mickiewiczowskim podziałem na temat sielskiego dzieciństwa, młodości górnej i chmurnej oraz męskiego wieku kłęski. Egzystencja ta, mimo

blaskotliwych, światowych pozorów, cała jak struna napięta była wewnętrznym przeznaczeniem. Wszystko w tym szopenowskim istnieniu, nawet miłość, nawet Ojczyzna, służyło muzyce. Może dlatego właśnie i miłość i ojczyzna tak z tej muzyki potężnie przemówiły. Na tym genialnym przykładzie najjaśniej bodaj występuje bezsporna prawda, że „uczucie i wiara” wtedy tylko służą sprawom życia, gdy służą twórczości. Wspaniałość wyrazu artystycznego jest tu miarą wartości przeżyć osobistych.

podstawę jego geniuszu. Stał się mistrzem ogólnoludzkim ze względu na mistrzostwo poczucia narodowego. Raz jeszcze potwierdza się fakt, że jedynie drogą najwyższej organizacji instynktu narodowego można dojść do podboju całej ludzkości. Polskie ludowe motywy szopenowskich kompozycji stały się naraz bliskie i swojskie wszystkim nacjom. Żywił plemienny, poruszony w swoich najgłębszych elementach i dźwignięty na szczyt swoich możliwości artystycznych, zaświadczył niezbicie, że to, co jest twórczą i two-

tych wiarusów spod Grochowa, Igańców, Ostrołęki zakwitał po raz ostatni już przed zgonem nie ów Chopin salonowiec, światowiec, uwodzieleński Don Juan największego egzotyizmu ówczesnej muzyki, lecz Chopin cierpliwy, kochający, pokorny, nieśmiertelny muzykant boju i sprawy polskiej. Grał tym żołnierzom ile tylko chcieli, do słuchu i do tańca, jakby raz ostatni potwierdzał braterstwo z tymi synami Polski, której duszę naglebił i najpiękniej wypiewał — on, potomek synów obcego narodu.

Gdy jego muzyka stała się własnością powszechną, gdy przeprowadził swoje dzieło w zwycięskim pochodzie poprzez wszystkie bramy sławy, wieńce czci i uznania — sam wraca do najprostszych, najtkliwszych wspomnień, chce umrzeć wśród najbliższych, wśród krewnych ciała i duszy. Wiara dziecka wierzył, że ci bliscy nie dadzą go śmierci, do ostatniej chwili prawował się z losem, że chyba nie może tak samotnie odejść, bo najdroższa kobieta obiecała, że tylko ona wyda go z ramion swoich śmierci. Ale kochanki nie było. Z konającym pozostała jedynie myśl o Polsce i głuchy żal, że nie schodzi z tego świata „na polu bitwy”...

Ten ból tak prosty i tak romantyczny, ból ojczyzny na obczyźnie, jest tu jednocześnie motywem uczuciowym prozy Kadena. Jak wspomnieliśmy, cały utwór pisany jest jakby duchem przeżyć Chopina, ekspresja liryczna pisarza zdaje się być najwierniejszym odbiciem procesów wewnętrznych muzyka. Styl romantyczny tych procesów znalazł więc swój idealny wyraz w mowie Kadena — z istoty swej też przecie na wskroś romantycznej. Ironia, przeplatana najgłębszą czułością, ironia jako czynnik obiektywizowania własnego patosu — oto główne elementy jego stylu. Jak we wszystkich sprawach pisarskich Kadena, i w tym wypadku styl ten jest owocem osobistego stosunku do życia. Stąd właśnie płynie ów dyskursywny charakter ujęcia. Pisarz nusił dyskusję z jego swoim bohaterem, jakby w toku tej rozprawy, albo raczej miłosnego sporu, ustalał swoje opinie, definicje i prawdy. Trudno sobie wyobrazić doskonalszą formę dla utrafienia w sedno tematu.

Tytuł książki mówi o życiu Chopina, ale coż tu było treścią tego życia? Ubogi rytmicznie zdarzeń realnych i przród życiowych, idących w ogonie potężnego nurtu pochłaniającej pracy duchowej? Żadna z osobistych trucizn życiowych nie wytrzymała rywalizacji z „trucizną” posłannictwa, jaka niosła go przez wszystkie przypadki, sprawy i uczucia osobiste, aż go doniosła, strawionego tyranicznym powołaniem, do grobu. Więc pisać o muzyce? Logiką słowa owładnięta logikę muzyki? Racjonalizować rzecz najczystszej, najidealnie irracjonalną?

Nie, zadanie to można było spełnić jedynie za pomocą racjonalizowania własnych wrażeń, jedynie opisem własnych uczuć, impresjonizmem własnej miłości. Czar książki z tego więc źródła bierze swój początek. Miłość szopenowskiej muzyki sprawiła, że orkiestracyjne bogactwo swoistej kadenowskiej narracji ułożyło się w przepiękną prostotę, w której najbardziej wyrafinowane orzeczenia brzmią nie tylko imponująco bezpośredniością, ale i wzruszająco prawdziwością wyrazu.

Podobnie przedstawia się sprawa, gdy Kaden omawia pamiętki pozostałe po muzyku, gdy martwe przedmioty ożywia jakby wolą pośmiertną artysty, który nie chciał, aby między słuchaczami a materią muzyczną jego sztuki istniały jakieś materialne ogniwa, fizyczne relikwie, ziemskie szczegóły. Posłuszne tej woli pamiętki dążyły do samozatraty, wyrażonej w słowach: „Nie chcemy istnieć więcej, nie będziemy! Aby to co największe, grało na zawsze samo, samo jedne, jedne: nie wyczerpane nigdy, nieczym nie wytłumaczone, nigdy nie zastąpione: jedna tylko muzyka niech sama spełni wszystko”.

W szkicach o harmonii i fortepianowej sztuce Chopina mówi Kaden rzeczy, w których fachowe znanstwo ducha i techniki muzycznej rywalizuje ze świętnością poetyckiej intuicji. O fachowości tych uwag trudno mi mówić jako niefachowcowi, ale literacka wykładnia tajemnic tej harmonii, próba wyekspozowania sekretnej myśli szopenowskich dźwięków i brzmień, na pewno jest arcydziełem sztuki pisarskiej Kadena. Wydaje mi się, że w żadnym dziele nie doprowadził autor *Lenory* ekspresjonistycznego opisu do takich wyzwn metaforyki, do takiej zwięzłości, giętkości i odkrywczowości słowa — jak w tej książce o Chopinie.



JULIUSZ KADEN-BANDROWSKI

mal. LEOPOLD GOTTLIEB

Twórczość jest jedynym usprawiedliwieniem bytu, jego powszedniości, upadków i kłesk. Codziennosc z tego stanowiska da się obronić jedynie jako stan poprzedzający lub konserwujący momenty szczytowe, heroiczne. Tak należy rozumieć i prywatną, czysto ludzką codzienność Chopina, właśnie jako punkt odbicia dla twórczości. Podobnie jak u Słowackiego, to co w Chopinie było z człowieka i Polaka, było wyłącznie jego sztuką. W sztuce i dla sztuki przeżywał miłość i ojczyznę. Namietności, które go szarpały, jątrzyły tylko i pogłębiały artystę. Nie znaczy to oczywiście, że rozgrywał swoje partie uczuciowe przez wyrachowany wzgląd na gromadzenie paliwa dla swej twórczości. Kochał się w kobiecie i kochał się w Ojczyźnie miłością szczerą i głęboką, ale zaspokajał swe miłosne i patriotyczne gody jedynie w muzyce, która wyzwała i uzasadniała całą jego osobowość.

Spośród twórców polskich on jeden, i do tego jeszcze za życia swego, zdobył dla swej sztuki cały świat. Nie tylko dlatego, że przemawiał międzynarodową mową tonów, lecz z przyczyn znacznie głębszych, które stanowiły

rzeczą istotą odrębności narodowej, staje się niemal automatycznie wartością ogólnoludzką, jakby właśnie wyrażało potrzebę wszystkich ludzkich środowisk. Wszyscy na kuli ziemskiej poczuli naraz w tęsknotach, pasjach i myślach polskiego twórcy najdoskonalszą formę własnych najistotniejszych wzruszeń, jakby ten jeden emigrant-wajdelota z dalekiego, obcego kraju wypiewał ich własne marzenia muzyczne. Twórczość jest wspólnym dobrem i łącznikiem ludów, albowiem każde sięgnięcie w najbardziej indywidualną głęb duszy jest docieraniem do tajemniczych źródeł życia, z którego wszyscy i wszystko wzięło początek. Tego początku nie zapomniał Chopin, mimo świetnych triumfów światowych.

Najwymowniej występuje to w rozdziale „Przed Wellingtonem”, gdy Chopin przybywa do Londynu w nadziei, że zbije duże pieniądze i znacznie odpoczywa. Powitany fanfarami i zachwyty, ośniewany wspaniałymi propozycjami, nagle zrywa wszystkie kontrakty, ucieka od snobów, wielmożów i całej socjety londyńskiej i stowarzysza się z ludźmi spód znaku Dąbrowskiego. Wśród

ŚW. AUGUSTYN I NAUKA

Dr STEFAN TRUCHIM, prof. Wolnej Wszechnicy Polskiej w Warszawie: *Święty Augustyn a nauki i szkolnictwo starożytne*. Skład główny: Nasza Księgarnia, Warszawa 1938. Str. 26.

Wielka postać św. Augustyna, mimo olbrzymiej literatury, nie przestaje wciąż jeszcze zajmować umysł badacza. Postać to bowiem nie tylko psychologicznie niezmiernie fascynująca, lecz jedna z najbardziej reprezentatywnych, gdy chodzi o pogranicze między kulturą starożytną a chrześcijańską. Z tego pogranicza właśnie pochodzi temat, który opracował znany historyk szkolnictwa, prof. Truchim. Praca jego, skromna rozmiarami, wzbogaca jednak rzetelnie naszą niezbyt bogatą dotychczas literaturę augustiańską zarówno dzięki swym wzorowym wartościom metodycznym, jako też należyte uzasadnionym wynikiem, dając zarazem dowód, że o rzeczach na pozór oschłych pisać można w sposób interesujący. Efekt ten osiągnął autor za pomocą niezwyklej prostoty i przejrzystości wykładu oraz przesunięcia całego imponującego aparatu krytycznego do uwag „pod kreską”.

Przedmiot rozprawy prof. Truchima stanowi zagadnienie stosunku św. Augustyna do nauk a w szczególności do filozofii starożytnej. W sposób przekonujący, gdyż w oparciu o autentyczne wypowiedzi św. Au-

gustyna w rozmaitych nader licznych jego pismach, dowodzi autor, że stosunek ten, jakkolwiek zmienny w ciągu życia, pozostał jednak w zasadzie zawsze pozytywny — nawet po przyjęciu chrztu, jako też w późniejszym okresie, t. j. po przyjęciu święceń kapłańskich i objęciu stanowiska biskupa. Nie był to oczywiście stosunek bezkrytyczny; co więcej, pierwotny niemal entuzjastyczny stosunek św. Augustyna do starożytnych

KAPELUSZ NA KAŻDĄ PORĘ
J. Młodkowski
 PL 3 Krzyży 18. Marszałkowska 92.

„artes liberales” uległ niewątpliwie w dalszym jego rozwoju poważnemu osłabieniu, mimo to jednak do końca życia pozostał on wierny przekonaniu o wysokich wartościach formalnych owych „nauk wyzwolonych”. Najbardziej zasadnicza różnica, która zaznacza się w jego późniejszym wobec nich stanowisku, była ta, jak stwierdza prof. Truchim, że, gdy poprzednio nauki wyzwolone uważał za wstęp poprzedzający poznanie zasad wiary, później stały się one dla niego środkiem wprawdzie pomocniczym, lecz i koniecznym do jej głębszego poznania.

JÓZEF MIRSKI

LEON POMIROWSKI

¹ JULIUSZ KADEN-BANDROWSKI: *Życie Chopina*. Warszawa 1938. Gebethner i Wolff.

KRYSTYNA GRZYBOWSKA

DRAMAT O POLSCIE WSPÓŁCZESNEJ

Gdy staniemy przed tworem artystycznym, o którym intuicja nasza orzeka nieomylnie, że jest to prawdziwe dzieło sztuki — bywa tak niekiedy, że jednocześnie zadziwia nas i odpycha odrębność tego utworu: to właśnie, co jest w nim prawdziwie wielkie i nowe. Historia literatury zna aż nazbyt wiele przykładów tego, że czytelnik i krytyk zamiast zbadać sceptycznie sprze-

chwili w coraz to innym wymiarze, innej rzeczywistości, od mistycznej rzeczywistości ideału zaczawszy, aż do scen najzupełniej realistycznych. Morstin niczego nie symbolizuje, ale personifikuje, idee wciela w postaci żywe i bliskie mu skądinąd.

W ogród helwederski, pomiędzy snujące się tam cienie, pomiędzy przeszłość, niby na polskie pola elizejskie, schodzi Duch, przed którym wszystkie widma stają na baczność: oto prolog dramatu, fakt, z którego dramat się wywodzi, owo „stało się”, które wyzwala konflikt. Końcowa scena prologu należy już do innej rzeczywistości. Zamyka ona całkowicie konflikt dramatyczny utworu: starcie dwóch potęg, siły i słabości, które powtórzy się raz jeszcze w innym wymiarze jako rozmowa Krystyna ze straszącymi go widmami. Tutaj, przeniesiona w regiony czystych idei, wyraża się ta walka w rozmowie dwóch Nik — jedną z nich nazwał poeta Nike nocy listopadowej, jest ona strachem i niepewnością, klęską i przeszłością, a głęboki sens konstruktywny łączy ją z postacią Hamleta-Krystyna. *Kordian* i *Noc listopadowa* — to dwa dramaty dwóch poetów-lekarzy duszy polskiej, nie wahających się ostrym cięciem odłonić bolesnej słabości. Jednoczą się oni teraz przedwzajemnie w dramacie trzecim, gdzie wiele gorzkich prawd rzucono w twarz społeczeństwu. Związek nie jest prosty, ani spotkanie ułożone. Nie żaden „wpływ” literacki, ale podobna sytuacja wywołuje podobne reakcje w umyśle artystów. Druga Nike została nazwana Nike nocy majowej: jest to młodość, przyszłość, siła i zwycięstwo. Scena pomiędzy nimi dwiema jest może najważniejszą sceną dramatu i jedną z najpiękniejszych (i najmocniejszych przez swą prostotę) scen w naszej literaturze dramatycznej. „Umarł wielki mąż” — mówi

słabość. A siła odpowiada jej: „Ja żyję”. Te dwa słowa, to wiara i wyznanie autora.

Następna część: pierwsza odsłona *Misterium* — dzieje się w dworze szlacheckim, ale nie o dwór w niej chodzi; chodzi przede wszystkim o wieś i całe państwo. Znajdujemy się znów w innych wymiarach, schodzimy, że tak powiem, z nieba na ziemię, do zwyczajnego człowieka, pomiędzy szarych obywateli. Cała ta część jest utrzymana w tonie realistycznym. Klasycznie umiał tu autor łączyć naturalność i swobodę dialogu z poetyckością wiersza i mistycznym nastrojem, jaki mimo jej realizmu z odłony tej emanuje. Pokazuje ona, czym był dla całej Polski Pilsudski i jak w niego wierono, że był on właśnie tym, który w opinii narodu dźwigał na sobie całą odpowiedzialność i symbolizował całą potęgę państwa. Odsłona ta dzieje się na chwilę przed prologiem, a kończy ją wiadomość o śmierci.

Odsłona druga i ostatnia — to reakcja narodu na wiadomość żalobną, to narodziny Hamleta, to strachy przeszłości, wychodzące ze starych murów (odsłona ta nie na darmo dzieje się na dziedzińcu Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie). Wszystkie problemy dręczące społeczeństwo dochodzą tu do głosu. *Misterium* widziane z tej strony słusznie może być nazwane rachunkiem sumienia żołnierza wobze swego Wodza. Zwątpienie, rozdarcie wewnętrzne, małość która nie zastąpi wielkości, przysłowiowa polska bieda, wszystko tam pokazano. Ten — znówu realistyczny — świat polskiej współczesności przedwzajemnie wiąże się i przenika z tęczowym światem fantastycznych zjaw, z grozą i upamiętnieniem. W śmiałym pomieszanu i zestawieniu jest coś przedwzajemnie poetyckiego, a zarazem coś bardzo swoistego i charakterystycznego dla autora *Rzeczywistości poetów*. Trudno

o bardziej szczerą, śmiałą a zarazem bliską nam i czystą poezję.

Misterium, napisane parę lat temu, nie straciło na swej aktualności, przeciwnie: zyskało. Jest surowym rachunkiem sumienia z grzechów przeszłości i teraźniejszości, jest wizerunkiem spojrzeniem w przyszłość. W rozmowie dwóch Nik, w końcowej modlitwie do Matki Boskiej Ostrobramskiej przemawia wiara poety i jego nadzieja. Nic w *Misterium* nie jest przypadkowe: ani rycerstwo w prologu, ani wieś w części pierwszej, ani dziedzińiec Biblioteki Jagiellońskiej, gdzie się rozgrywa druga odsłona. I ta Matka Boska Ostrobramska w zakończeniu nie jest przypadkiem. Jest to, obok innych, dalsze pozytywne wskazanie, dalsze spojrzenie w przyszłość Polski, której potęgę wiąże poeta z jej rycerską i chrześcijańską tradycją.

Ta skromna próba komentarza nie jest bynajmniej streszczeniem sztuki. *Misterium* zrodziło się z wielkiego przeżycia poety, jest dziełem prawdziwego natchnienia i stręścić się nie da. Nierozważnie wiąże się tam treść z pięknem wiersza i polemem wzięli poetyckiej. Ta nowa sztuka Morstina, jeśli chodzi o formę, nie pozostaje w tyle ani za *Panteją* ani za *Rzeczywistością poetów*. Znaczenie *Misterium* jako dramatu nie polega jednak na doskonałości formy, ale na tym, że dzięki swemu ujęciu jest ono ogniwem łączącym wczorajszy dramat z jutrem i że nie jest dramatem wysnutym tylko z duszy poety, ale dramatem duszy całego narodu, mającym swe głębokie oparcie w rzeczach całego społeczeństwa najbliższych i wiecznie żywych. Jest dowodem żywotności naszego dramatu współczesnego i jako takie powinno nawrócić i przekonać tych wszystkich pesymistów, którzy w ten współczesny dramat nie wierzą i nie chcą wierzyć.

KRYSTYNA GRZYBOWSKA



LUDWIK HIERONIM MORSTIN

ciw własnego przyzwyczajenia zwracają się przeciwko samemu dziełu. Tymczasem — zasadniczą postawą wobec nowego dzieła sztuki powinna być pokora krytyka. To, czego dziś nie możemy zrozumieć, okazać się może jutro istotnym i koniecznym składnikiem, stanowiącym o wielkości utworu. Dzieje niejednego dzieła można porównać do rośliny: czas współpracując z artystą rozwija tajemniczy pęk w pełne piękno kwiatu.

Taką sztuką przyszłości, dramatem, którego znaczenie udowodni czas — najlepszy krytyk, jest *Misterium nocy majowej* Ludwika Hieronima Morstina¹. Grane dwa lata temu w teatrze krakowskim, ukazało się niedawno w wydaniu książkowym. Sądząc po niezwykłości zjawiska, powinno by wywołać mnóstwo komentarzy i polemik, do czego się realizacja na ambitnych scenach polskich. Raz po raz słyszmy skargi, że nie istnieje współczesny wielki dramat polski. *Misterium nocy majowej* jest jaskrawym zaprzeczeniem tych twierdzeń. Jest to przecież dramat polskiej współczesności, w którym rozstrząsają się problemy najbliższe nam i najistotniejsze: dramat wzruszający swą prawdą, poezją i prostotą, napisany wierszem mistrzowskim.

Istnieje pewna zasadnicza linia polskiego dramatu, dająca się poprowadzić od *Dziadów* przez *Kordiana*, *Noc listopadową* i *Wyzwolenie*. Wyznacza ją skłonność do konkretyzowania i personifikacji świadomości narodowej ze wszystkimi jej wewnętrznymi konfliktami. W ten sposób narodził się kiedyś Konrad, romantyk cierpiący i myślący za miliony. Długo pokutował Konrad w polskiej literaturze dramatycznej. Znaczenie *Misterium* jako dramatu polega właśnie na tym, że jest ono ściśle z tradycją polskiego dramatu związane, i to nie przez jakieś wpływy, ale dlatego, że zrodziło się z tych samych impulsów twórczych. Nie ma jednak w *Misterium* Konrada i być nie może. Jest to bowiem dramat właśnie o przełomie, jaki wywołuje śmierć Konrada — unicestwienie bohatera, dźwigającego na sobie odpowiedzialność i działającego za jednostki, inaczej mówiąc: koniec romantyzmu. Nadchodzi epoka współdziałania, po triumfalnej walce — powszedni dzień mrówczej pracy.

Autor nie wymawia nigdzie imienia Konrada i nie wskrzesza tej postaci. Problem współczesnej rzeczywistości polskiej objawia mu się w postaci hamletyzującego aktora Krystyna. Zjawia się on na scenie przebrany w strój Hamleta, ażeby zastanawiać się nad losami Polski, jak tamten nad swoim życiem. Dręczący go „jaskółczy niepokój” *Kordiana* o cel i drogę. *Misterium* nie jest więc pisane jak sztuka okolicznościowa na rocznicę i obchody.

Śmierć Pilsudskiego została tu przedstawiona jako koniec pewnej epoki. Ciężar wiedzy, jaka spada na społeczeństwo polskie pewnej tragicznej nocy majowej, powracając strachy — grzechy przeszłości, niezdolność do czynu, lęk czy się Polska zbędzie na olbrzymi wysiłek, — oto co dręczący polską świadomość narodową, upostaciowaną w osobie Krystyna-Hamleta.

Misterium składa się z prologu i dwóch części. Pożyczając wyrażenia od prof. Chwistka: „wielkość rzeczywistości” jest cechą dla konstrukcji *Misterium* istotną. Właściwie cały dramat dzieje się w jednej i tej samej

Przewrót polityczny w Niemczech, który pociągnął za sobą emigrację całego szeregu wybitnych pisarzy, a co za tym idzie — wywołał tworzenie się ważnych ognisk kultury niemieckiej poza granicami Trzeciej Rzeszy, sprawił pośrednio, że zainteresowanie czytelników i krytyki europejskiej odwróciło się nieomal całkowicie od tych pisarzy, którzy pozostali w sferze oddziaływania nowego reżimu. Wytworzyło się przekonanie, że „prawdziwą” literaturę niemiecką tworzą w chwili obecnej jedynie rozproszeni po świecie pisarze-emigranci, podczas gdy wszystko, co drukuje się na terenie samych Niemiec, jest tylko malowarstwo pod względem artystycznym literaturą propagandową.

Przeciw tej jednostronności i aprioryczności w ocenianiu życia literackiego współczesnych Niemiec wystąpił Alfred Obermann w pracy *Obecny stan literatury niemieckiej* (na łamach francuskiego miesięcznika *Le Mois*). „Pragnąc bez fałszowania perspektyw — pisze on — skreślić pełny obraz literatury niemieckiej, nie podobna pominąć tej, która powstaje w Szwajcarii, Austrii czy Czechosłowacji; jeszcze niezbędniejsze jest jednak odróżnienie w literaturze samych Niemiec, jest tylko malowarstwo od tych, które zostały narzucone z góry, głębokich nurtów — od sztucznych tendencji pochodzenia czysto politycznego”.

Co sprawia, że to ważne rozróżnienie przychodzi zagranicą z taką trudnością? Przyczyn tego zjawiska dopatruje się Obermann w fakcie, że do chwili przewrotu ogółowi czytającemu w Europie znana była jedynie ta część niemieckiej literatury, którą można by nazwać „eksportową”. Stanowili ją pisarze tacy jak bracia Mann, Jakob Wassermann, Ludwig Zweig, Feuchtwanger, Remarque, którzy dzięki swej indywidualności twórczej o cechach „międzynarodowych” dawali się łatwo asymilować. W samych jednak Niemczech pisarze ci nigdy nie byli uważani za wyłącznych i czołowych reprezentantów niemieckiej literatury narodowej; jedynie Tomasz Mann był dla ogółu niemieckiego nie tylko *Schriftsteller*, ale i *Dichter* (to ważne rozróżnienie pojęć jedynie w słabym stopniu oddać można słowami: *pisarz* i *poeta*).

Cechą charakterystyczną dla obecnego stanu niemieckiej literatury „krajowej” jest, zdaniem Obermanna, rezygnacja z prób tworzenia poważnego dramatu, poematu lub wielkiej powieści typu „europejskiego”, jaką reprezentuje np. Tomasz Mann. Wysiłek twórczy pozostałych w kraju pisarzy niemieckich skierowany jest raczej w stronę takich rodzajów literackich, jak powieść

historyczna lub biograficzna, opowiadanie, nowela, esay, drobne liryki itp. Utwory te nie zdradzają jednak żadnych poszukiwań ideowych, prób zgłębienia jakichś problemów, czy dokumentowania epoki; poza utworami typowo tendencyjnymi, spotykamy jedynie aspiracje do czystego aryzmu, nie wykraczającego poza ramy wykreślone dość ciasnym rozumieniem pojęcia *Dichtung*.

Na czele tych pisarzy wymienia Obermann przede wszystkim tych, na których spływa ostatnio oficjalne zaszczyty: Hermann Stehra, Rudolfa G. Bindinga, Erwina G. Kolbenheya i Hansa F. Bluncka. Za nimi idą inni pisarze dużej klasy, nie popierani wprawdzie przez rząd, niemniej jednak popularni i cenieni przez ogół: „mistrz prozy” Hans Carossa, Emil Strauss (autor *Das Riesenspielzeug* — „jednej z najpiękniejszych powieści doby dzisiejszej”), Hermann Hesse i in.

Nie wdając się w szczegółowe rozważania nad twórczością poszczególnych pisarzy, Obermann przechodzi do scharakteryzowania najważniejszych grupowań, powstających bądź to dokoła wybitnej jednostki, bądź też czasopisma lub wydawnictwa. Szerzej jest według dominujących tendencji, rozróżnia na cztery zasadnicze grupy ideowe. Pierwsza z nich — to wyznawcy *szlachetnego konserwatyzmu*. Usiłują oni utrzymać „linię kulturalną”, znaczącą drogą rozwojową literatury niemieckiej sprzed rewrotu. Tendencję tę poszczególnie grupowania realizują każde na swój sposób. Znanie wydawnictwo *Insel-Verlag*, nie odstępując od swych tradycji, kontynuuje wydawanie klasycznych dzieł literatury niemieckiej i europejskiej, od czasu do czasu jedynie urozmaicając swą działalność wydawaniem książek kilku wybranych pisarzy współczesnych. Podobnie „akademicka” postawa zachowuje też wydawane w Monachium czasopismo *Corona*, które „usiłuje nie tyle zwalczać destrukcyjne i antykulturalne tendencje epoki, co raczej je zignorować, usuwając się na małe terytorium neutralne, gdzie wolno jeszcze oddawać się czystej kontemplacji”.

Dość niespodziewanie do grupy „konserwatywnej” zalicza również Obermann wydawane w Moskwie pod redakcją B. Brechta i L. Feuchtwangera czasopismo *Das Wort*, podnosząc na jego korzyść, że nie słuzi ono wyłącznie interesom komunizmu rosyjskiego, lecz przede wszystkim „broni przed reżimem narodowo-socjalistycznym tych wartości, które wyszły już z obiegu w Sowietach: wolności, osobowości, humanizmu, kultu dla spraw ducha”. Inną placówką kultury niemieckiej stanowi grupa pisarzy,

skupiających się dokoła Tomasza Manna, który wydaje w Zürichu poważne czasopismo p. t. *Mass und Wert*; grupa ta podejmuje racjonalne niegdys przez Hofmannstahla hasło „rewolucji konserwatywnej”, interpretując je jako „twórcze odnowienie ludzkiego poczucia wartości i umiaru”.

Drugą tendencją, wyróżnioną przez Obermanna na terenie samych Niemiec, jest *kulturalny nacjonalizm*, usiłujący wcielić w życie literackie niektóre elementy oficjalnej ideologii Trzeciej Rzeszy, unikając jednak dróg zbyt łatwych i „polityki” w ścisłym tego słowa znaczeniu. Towarzyszy mu tendencja przeciwstawienia się ewilizacji przemysłowej w imię „powrotu do ziemi”. Ten podwójny motyw przewodni pobrzmiewa w utworach drukowanych przez monarchistyczne wydawnictwo *Langen und Müller* oraz w miesięczniku *Das innere Reich*. Poza pisarzami ściśle „programowymi”, do grupy tej należą także Wilhelm Schafer, E. Kolbenheyer, F. Griesse, E. Strauss i H. Stehr.

Inne zgola elementy doktryny oficjalnej wybrali sobie pisarze zgromadzeni dokoła istniejącego już obecnie wydawnictwa *Der Widerstand*. Jeszcze przed dojściem hitlerowców do władzy głosili oni hasło oporu przeciw tendencjom Niemiec powojennych: pacyfizmowi, humanitaryzmowi, internacjonalizmowi. Czołowymi pisarzami tej grupy są bracia Ernst i Friedrich Georg Jünger, prozaik i poeta. Punktem wyjścia dla ich pesymistycznego światopoglądu stały się przeżycia wojenne, które przeżyli ich przeświadczeniem, że wojna jest zjawiskiem tragicznym, lecz nieuniknionym i że jedyną postawą, możliwą do przyjęcia dla człowieka z godnością, jest... wzięcie czynnego udziału w nowej masakrze, która będzie kresem ewilizacji europejskiej.

Jedne ugrupowanie pisarzy, które czynnie i zdecydowanie występuje przeciwko ideologii hitlerizmu — to pisarze katolicy, skupieni dokoła wydawnictwa Hegnera w Lipsku i czasopisma *Hochland*. Na ich czele wymienia Obermann przede wszystkim Teodora Haekera, Romano Guardiniego (autora słynnych studiów o Dostojewskim i św. Augustynie), Josefa Piepera i K. Buchheima, który wydał ostatnio doskonałą książkę pt. *Logika faktów*, zawierającą m. in. krytykę filozofii Ludwiga Klossa.

Reasumując swoje spostrzeżenia na temat obecnego stanu literatury niemieckiej, Obermann stwierdza na zakończenie: „Nie można wprawdzie powiedzieć, by literatura niemiecka w chwili obecnej pulsowała życiem, była przesycona duchem twórczym; niemniej jednak pozostały wsepki, które opierają się jeszcze zagładzie”.

¹ L. H. MORSTIN: *Misterium nocy majowej*. Kraków 1938. Gebethner i Wolff.

ROMAN KOŁONIECKI

RZEŹBIARZ I PROBLEMATYKA RZEŹBIARSKA

(W PRACOWNI A. M. BONIECKIEGO)

Prawidłowy rozwój każdego talentu rzeźbiarskiego wymaga przede wszystkim ciągłości pracy i ciągłości kontroli. Spod fachowej opieki pedagogów młody rzeźbiarz przechodzi pod opiekę krytyki i opinii artystycznej, która — jeśli potrafi zdefiniować gatunkowo jego indywidualność — może mu wskazać właściwy kierunek ewolucji. Lecz środowisko szkolne i ogiowe

sztuka młodszych kolegów z Akademii: Karnego, Rapoporta, Szadeberga czy Masiaka, z których wielu zdobyło „nazwiska” i minęło już pierwsze szczeble artystycznej kariery. Choć Boniecki musiał pracować w innych niż tamci warunkach życiowych, nad losem jego twórczości ciąży te same fata: brak koniunktury, brak społecznego zapotrzebowania na rzeźbę, a w związku z tym — kameralizm formy, jednostronność problematyki rzeźbiarskiej, luki w orientacji ideowo-artystycznej, konieczność wybierania tylko tych materiałów i technik, które są praktycznie dostępne. Sytuacja, w jakiej muszą pracować nasi najmłodszy rzeźbiarze, odbiła się na Bonieckim z wyjątkowo dramatyczną siłą.

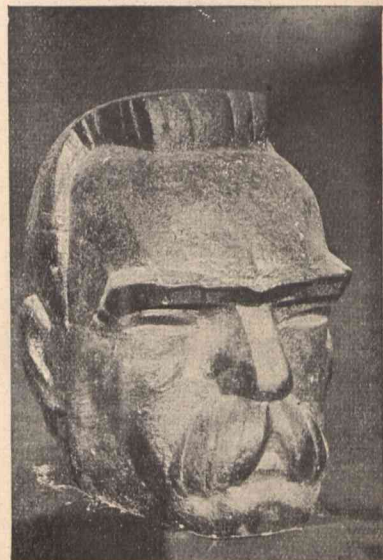
W jednym z wywiadów prasowych Dunikowski twierdzi, że szanujący się rzeźbiarz tylko wtedy chwytą za dłuto, gdy otrzymana jakiś obstatunek. Ten dość krancowy postulat, gdyby doczekał się realizacji, skazałby na bezrobocie prawie wszystkich polskich rzeźbiarzy, spowodowałby w dziedzinie rzeźby całkowitą zastój. Ale sztuka — to nie ekonomia, gdzie popyt wzmagają podaż i wytwórczość: rzeźbiarz będzie pracował bodajby dla siebie, dla zaludnienia pracowni; nie go jednak nie zdola uchronić przed następstwami tego tworzenia wyłącznie dla siebie. Wysokie koszty pewnych materiałów, pokup na dzieła mniejszego kalibru, gonitwa za przygodnym za-

nit, bazalt — właśnie wtedy, kiedy na Zachodzie obserwujemy nawrót do rzeźby „oryginalnej”, t. j. kutej w autentycznym materiale, gdy w społeczeństwie artystów odradza się znów idea rzemieślniczej doskonałości, kowalskiej i stolarskiej (pisze o tym A. Zamoyski w roczniku I. P. S. p. t. Nike).

I Boniecki musiał mimo woli zbroczyć na te manowce; okupił to — trzeba przyznać — bardzo wysokim poziomem zagadnień rzeźbiarskich, które znalazły wyraz w obu jego pracach, wystawionych na ostatnim „Salonie” Zachęty. Głowa kobieca w brąz jest dziełem pełnym duchowego skupienia i powagi; twarz subtelna w proporcjach, oryginalnie wymodelowane czoło i wykrój szczęki, ostrym klinem wycięte oczy potęgują statyczność ekspresji. Włosy otworzone tradycyjną lecz niezawodną fakturą, znaną już z rzeźb asyryjskich, egipskich i greckich; faktura ta byłaby odpowiedniejsza w kamieniu, gdyż brąz — dla uniknięcia monotonii — wymaga drobiazgowego opracowania nie tylko samej bryły, lecz i jej całej powierzchni. Według mego wyobrażenia, Głowa Bonieckiego jeszcze piękniej by wyszła np. w polerowanym granicie, gdzie przez gładkie szkliwo nawierzchni przeświecałaby ziarnistość jego struktury organicznej, jednocząc kolor z rytmem konturów bryły.

Narodziny myśli, które Boniecki także wystawiał w Zachęcie, stanowią przewyżczenie wielu niebezpieczeństw, zagrażających dziełu już w samym pomysle. Jeżeli dążenie do osiągnięcia nadmiernej potęgi ekspresji góruje nad rygoryzmem kompozycyjnym, łatwo dostać się w błędne koło szukalszczyzny. Demonicznie wybujały, barbarzyński ekspresjonizm Szukalskiego, szukający najjaskrawszych środków uzewnętrznienia „wrażenia” (czyli po prostu „jakości metafizycznych”), nieuchronnie musi prowadzić do prymitywnej teogonii, do plastycznej mitologizacji instynktów za pomocą pozaludzkich konkretów; stąd właśnie owe wilczyce, orły, gryfy, chimery i smoki, pojawiające się tak często w kompozycjach Szukalskiego. Jest to klucz symboliczny przedkolumbowych Azteków, który u Stacha z Warty nabrał godności „zaśpiewu na sztukę narodową”.

Wcielając w Narodzinach myśli nieodparty imperatyw ekspresyjny, Boniecki w porę przywołał na pomoc instynkt konstrukcji rzeźbiarskiej — i dlatego cało wyszedł z potrzasku, który sam na siebie stawił: ostateczne zwycięstwo odniosła idea kompozycji; ekspresję wtłoczono w głąb, przekształcała się ona w wewnętrzny dynamizm dzieła. Rzeźba przedstawia główkę dziecięcą o osobliwych rysach, wyrastającą z nieokorowanego pnia przyziemie rozplaszczonego. Motyw „narodzin” znajduje się tu w pięknej harmonii z pierwotnym charakterem bryły i materiału: jak drzewo



A. M. BONIECKI

Piłsudski

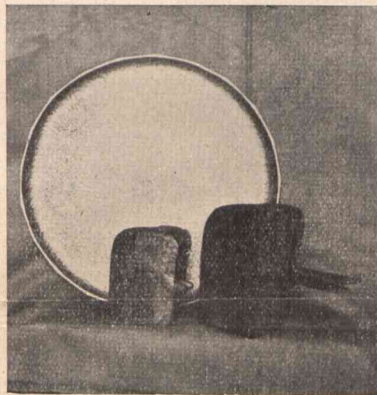


A. M. BONIECKI

Upiorzyca

próby pierwszych wystaw publicznych nie mają tak doniosłych wpływów wychowawczych, jak wrodzony instynkt samoutwata, stosowanie do własnej twórczości jak najszerzej skali porównawczej, nieustanne formowanie wyobraźni poprzez wniknięcie w historię rzeźby i w ideę wielkich dzieł przeszłości, wreszcie — doskonalenie rutyny technicznej. Toteż prawdziwy talent może osiągnąć dojrzałość samotnie, przeskakując niektóre stopnie rzeźbiarskiego wtajemniczenia, przynoszące w wyniku zaledwie akademicką poprawność i pewne (zresztą niedostatecznie sprecyzowane) poczucie smaku, rzadziej — także świadomość szans osobistych i natury twórczych upodobań.

Albin Maria Boniecki zdobywał wiedzę rzeźbiarską przeważnie samotnie, skokami intuicji wśród przypadkowych bodźców; zakres jego doświadczeń szkolnych pomnażał żelazny upór, elastyczna wrażliwość i kult dla samego rzemiosła, które kusilo potrzebą coraz to dalszych osiągnięć. Sztuka jego nie rozkwitała tak spokojnie i równo, jak



A. M. BONIECKI
Słonie (dąb) i patera

robkiem zmuszają do bolesnych ograniczeń, do zwięzania inicjatyw twórczych; dlatego to w rzeźbie dzisiejszej przeważają portrety, drobne studia i kompozycje; dlatego to urodzonych rzeźbiarzy pociąga sztuka stosowana, zdobnictwo lub metaloplastyka, będąca czymś z pogranicza właściwego rzeźbiarstwa. W dziełach rzeźby „czystej” drzewo i brąz rugują po trosze marmur, gra-



A. M. BONIECKI

Narodziny myśli



A. M. BONIECKI

Głowa

z ziemi — z ciemności nocy Walpurgi wyrusza się jakiś pragermański Kobold, jakiś „żywy Buddha” mongolski z fald auto-haftowanego lamaickiego ornatu. Rysy na poly mefistofeliczne, na poly anhelliczne; wypukłe kości czoła, ciężkie i grusne wypieki, policzki dziecięco świeże, jak marmurki mięszem owoc, drobne wargi stulone jak muszla — pierwszy impuls poza dobrem i złem, pierwsze drgnięcie życia poza łonem matki-ziemi, pierwsza naiwna „myśl”... Tak można by właśnie wyjaśnić nieco za patetyczny, lecz ideowo ścisły tytuł rzeźby Bonieckiego; skomplikowany „wrażenie” znalazł w niej odpowiedniki formalne, zestrojone logicznie i kompozycyjnie.

Wpływy i płodnych i groźnych założeń ekspresjonizmu widać także w kunszcie metaloplastycznym Bonieckiego, zwłaszcza w jego seryjnych „maskach”. Dynamizm wyrazu jest w nich czynnikiem pierwszoplanowym, jest emocjonalnym bodźcem kształtowania. Napięcia uczuć, przypadkowe stęplone nastroje, osobliwości mijających chwil, zmienna liryka wnętrza — to najczęściej powtarzające się tutaj „tematy”. Te twarze zakrzepłe w grozie, zachwyte lub kontemplacji zmysłowej, te oczy wysadzone na wierzch, policzki mięsiste wydepte, lub wydłużone i płaskie jak u aniołów El Greca, należą chyba wszystkie do pacjentów i pacjentek owego „niezamowitego lekarza” Gomeza de la Serna, który ich swoją terapią przywracał do zdrowia czyli do powszedniości. Kute w blasze maski Bonieckiego nie są właściwie dziełami samodzielnymi, muszą być powiązane z charakterem danego wnętrza — z powierzchnią ściany jako barwną płaszczyzną, może nawet z jakąś draperią, specjalnym deseniem tapety czy też efektem świetlnym. Boniecki rozumie dobrze te zależności sztuki metaloplastycznej; stanowią one przecież funkcjonalne odpowiedniki związania rzeźby z architekturą, pejzażem i światłem.

W jego żerańskiej pracowni widziałem kiedyś dużą kompozycję, przedstawiającą Zwirkę i Wigurę; wydała mi się ona idealnym wzorem popularnej, a zatem demokratycznej — jak to określał Skoczylas — sztuki rzeźbiarskiej, zamierzeniem zbliżonym do tego, co osiągnął Kuna w portrecie marsz. Śmigłego-Rydza. Do cech takiej wielkiej rzeźby popularnej można by zaliczyć: ikonograficzne podobieństwo, uproszczony schematyzm linii, szlachetne modelowanie bryły, umiarkowaną stylizację, staranny dobór szczegółów i momentów analitycznych, w końcu — bezpośredniość ekspresji, wyrażanej bez żadnych metafor. Wszystkie wyliczone tu cechy posiada, moim zdaniem, głowa Piłsudskiego; mimo że głowę tę jako temat opracowywało już wielu artystów, Boniecki zdołał jej nadać swoistą odrębność — a to i tak duży sukces. Kompozycja figuralna, oparta na motywie swastyki (jeśli ją można oceniać na podstawie małego szkicu) niezbyt pociągającym zamysłem kompozycyjnym: gra dynamizmów odśrodkowych daje tu w potencji złudzenie ruchu obrotowego i wprowadza tym samym w obręb niezbędnej równowagi bryły niespodziany czynnik niepokoju.

Przedmioty użytkowe Bonieckiego, kute przeważnie w metalu (czasem rzeźbione w drzewie — jak matowe czarne kamee), odznaczają się trafnym wyzyskaniem materiału, różnorodnością faktury i sposobów patynowania. Czy będą to popielniczki, misy, patery i tace, czy też brosze, agrafy, medaliony i branzolety — występują w nich zawsze pomysłowość i prostota kształtu. W zakresie tego rękodzielnictwa artystycznego Boniecki stoi niejako między Grunwaldem i Klukowskim; pierwszemu z nich nie dorównywa salonową wytwornością i elegan-

cją, drugiemu zaś — kulturą i erudycją w rozmyślnym stosowaniu zawiłych reminiscencji stylowych (por. np. „Złocena miedź”, reprodukowana w *Arkadach*); lecz jest artystą rzetelnym i wynalazczym. Jako niepełna osobowość twórcza, rozproszona w wielostronnych próbach i poszukiwaniach, może być traktowany jako typowy przedstawiciel pokolenia, w którym ważkie artystycznie imię zależy nie tylko od talentu i rozległości widnokręgów ideowych, lecz także od unej szczęścia.

ROMAN KOŁONIECKI

NORWID PIECHAŁA

MARIAN PIECHAŁA: *O Norwidzie*. Warszawa 1937. Tow. Wyd. „Rój”. Str. 207.

Czytając książkę Piechała *O Norwidzie*, pamiętamy, że pisał ją autor *Elegii calopalmowych* i *Garści popiołu*, czyli poeta, który we własnej twórczości stał się wśród swego pokolenia najbliższym Norwida następcą. Wszelako, co w poezji wyraża się kategoriami wzruszeniowymi, to w pracy krytycznej brane jest przede wszystkim od strony poznania myślowego. Tym bardziej, skoro kry-

tyka z założenia swego przyjmuje pewną określoną metodę, nie oglądając się, czy będzie ona odpowiadała podjętemu przedmiotowi badania. Taki właśnie metodyczny zamiar Piechała odbił się ujemnie na wynikach jego pracy krytycznej. Do badań nad Norwidem zastosował on bowiem metodę krytyki społecznej, a ściślej nawet biorąc, krytyki marksistowskiej. Nie wdając się w dyskusję na temat, czy metoda taka w ogóle rokować może dobre wyniki w badaniach literackich, co wydaje się wątpliwe, zgodzić się jednak trzeba, że co do niektórych zagadnień spodziewać się po niej wolno istotnych lub co najmniej ciekawych przyczynków. Np. w stosunku do Prusa, którego twórczość była bezpośrednio związana z życiem społeczeństwa. Że Norwid daleko od swego społeczeństwa odbiegał, dowodem choćby ów brak uznania, którego nie da się wyjaśnić rzekomym niezrozumiałym utworów poety. Sam fakt zresztą, że Norwid — poza krótkim okresem warszawskim — przeżywał poza krajem, że nawet wśród emigracji był odosobniony, pogłębiał jego oderwanie od tła społecznego. Z natury swej należał on do gatunku wielkich samotników, co potwierdzają także dzieje jego osobistych przeżyć miłosnych, a co w twórczości jego znalazło wyraz jakże dogłębnie akcentowany. Nie przeczy temu bynajmniej, że Norwid żywo interesował się współczesnością i że zabierał głos w sprawach społecznych, ale był to głos jakby pustelnika, któremu chór nie odpowiadał. Dopiero dzisiaj mówić można o aktualności ideologii Norwida, ale i pod tym względem nasuwa się domniemanie, że owa aktualność dotyczy się człowieka wiecznego. Ludzi nas realizm poglądów Norwida, wyjątkowa na swój czas konkretność jego pomysłów, ale nie wyrastały one z gruntu społecznego, korzenie ich bowiem tkwiły raczej w katolicyzmie myśliciela-poety. Byłoby też nader ciekawym zadaniem podjęcie badań nad ideologią Norwida pod kątem prawowierności katolickiej i na tle ówczesnych prądów filozoficznych, odnalezienie istotnych jego związków z myślą współczesną, odkrycie źródeł jego

inspiracji twórczej, która wydała zjawisko w literaturze polskiej w samym już charakterze swoim tak niezwykle i wybitnie oryginalne. Spelnienia tego postulatu od Piechała nie oczekiwaliśmy, ani żądać nie możemy. Natomiast wolno się było spodziewać, że właśnie Piechał, jako poeta co tak żywo zagrał na paru strunach harfy norwidowej, w swej pracy krytycznej da inicjację do pogłębionego rozumienia pokrewnego mu duchem artysty. Książka Piechała zawiera w tym kierunku sporo luźnych uwag lub przygodnych napomknień, które wskazują, że autor mógłby dać piękne o poezji Norwida studium, gdyby podjął je nie ze stanowiska z góry sobie narzuconej doktryny krytycznej, ale od strony tych wymagań, które wobec każdej indywidualności twórczej winny być odrębnie ustalone. Wielkość Norwida polega przede wszystkim na jego poezji. Poeta sam twórczość swoją określił jako pamiętnik artysty. Ów pamiętnik artysty odczytać wzrokiem, czuciem i myślą artysty — oto zadanie śmiałe i trudne, ale także kuszące i naprawdę istotne.

Podniesione zastrzeżenia byłyby nie na miejscu, gdyby autorem książki o Norwidzie nie był Piechał i... gdyby zastosowana przez niego metoda przyniosła nowe jakości zdobyte do naszej wiedzy o poecie. Pracę swoją podzielił Piechał na 10 rozdziałów, w których kolejno rozpatruje szereg określonych tytułami zagadnień. Nie wyczerpują one charakterystyki Norwida, a co do niektórych wniosków autora nasuwają się zastrzeżenia, częściowo już przez krytykę podnoszone. Mimo tych zarzutów i mimo że dobor argumentów budzi czasami wątpliwość, stwierdzić jednak trzeba, że książka Piechała zawiera dużo ciekawego materiału i że materiał ten został przez autora podany w formie budzącej u czytelnika żywe zainteresowanie poetą i jego poezją. Nie to nie znaczy, że tu i ówdzie norwidzyski spierać się muszą z Piechałem i że nawet słuszność po ich będzie stronie. W swej interpretacji Norwida Piechał nagina czasami dobor przykładów do swych założeń metodycznych, albo i do osobistych intencji. To też ze stanowiska krytycznego niejednako wyda się w niej wątpliwe. Ale za to ileż to rozśianych błysków, przez które lepiej wnioskujemy w rozumienie Norwida niż dać by nam mogły najpoważniejsze roboty akademickie. Z założenia swego taką właśnie pracą miała być ta książka Piechała, który tylko przez zastosowanie metody socjologicznej zamierzał zadanie swoje ożywić i upowocześnić, co mu się zresztą w dużym stopniu udało. Atoli największą wartością książki są owe rozżane w niej zdania, z których odczuwamy, że to poeta pisał o poecie.

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

PION

należy abonować lub nabywać w kioskach i żądać go w czytelnich, cukierniach i restauracjach

Przyjmujemy
NA SKŁAD GŁÓWNY
dzieła prywatnych wydawców
naukowe i beletrystyczne
M. ARCT
Warszawa Nowy Świat 35

POECI NIEMIECCY

Dwa są — ujmując rzecz najogólniej — rodzaje przekładów poetyckich. Albo: tłumaczę to, co mi jest bliskie, co mi odpowiada, poetę, którego krąg wyobraźni ma jakiś wspólny obszar z kręgiem wyobraźni mojej — albo: tłumaczę to wszystko, co ze względów kultury ogólnej uznaję za ważne, co powinno się znaleźć w obiegu kulturalnym mego języka, mego narodu. Stefan Napierski idzie w swych przekładach z poezji niemieckiej obiema tymi drogami równocześnie. Przekłady te mają ambicję ograniczenia całego obszaru poezji niemieckiej ostatnich dwóch stuleci — od wieku dziewiętnastego po czasy dzisiejsze. Dwa dotąd wydane tomy¹ obejmują 46 poetów. Tłumacząc tak wiele, nie podobna by tłumacz zgadzał się na wewnętrzne prawa sztuki każdego z poetów. Toteż poprzez te karty antologiczne biegnie wyraźna linia podziału na przekłady typu pierwszego i przekłady typu drugiego. To że tłumaczem jest poeta, sprawia, że nie wszystkie znalazły się po drugiej, „humanistycznej” stronie.

Po jednej stronie owej linii podziału znajdujemy przekłady prawdziwie współtwórcze, nieskazitelnie współbrzmujące z oryginałem (dość wymienić Hofmannsthal, Platen, Hölderlina w drugim tomie, Büchnera), po drugiej — sporą liczbą takich, które są daleką zaledwie trawestacją oryginałów.

Nie chodzi mi oczywiście o filologiczną dosłowność w oddaniu treści znaczeniowej utworu — z niej wolno zawsze i należy rezygnować, gdy to jest konieczne dla oddania innych, istotniejszych artystycznie elementów danej poezji. Ale Napierski, gdy natrafi na poetę, który mu nie odpowiada poetycko, a którego dla względów obiektywnych pragnie mówić polskiej przyswoić, daje raczej dalekie *à propos* na temat tłumaczonego wiersza, niż przekład, który by niósł w sobie elementy wyobraźni autora, jego aurę poetycką i odpowiedniki jego własnej składni, języka, toku mowy, tropów poetyckich wreszcie. Jednym z najczystszych uchybień w tej materii jest niepotrzebna i nie uzasadniona archaizacja języka w przekładach wierszy współczesnych.

Toteż i tym szczególnie cieszy tu drugi, że tu Napierski oczyścił znacznie metody swej pracy, że posunął się bardziej w kierunku wierności. W pierwszym tomie wierne były przekłady poetów tłumaczonych z upodobaniem, w drugim także i niekiedy poeci tłumaczeni z „obowiązku” kulturalnego wyszli czystiej i żywiej, w bardziej własnej postaci. Grzechy odstępstwa istotnego ulokowały się przede wszystkim w tomie pierwszym; drugi niezupełnie jest od nich wolny, ale zawiera je w znacznie mniejszym stopniu. A już zupełnie nie ma ich — ani w pierwszym, ani w drugim tomie — w przekładach tych poetów, których Napierski tłumaczy z motywów naj-



STEFAN NAPIERSKI

godnych uwagi, znajdzie i poetów pięknych, wielkich, takich, którzy stoją w rzędzie największych poetów świata i których przyswojenie językowi polskiemu jest czynem artystycznym dużej wartości, no i wypełnieniem dotkliwej luki w naszej literaturze przekładowej.

Więc: Platen (warto i o tym także pamiętać, że ten wielki niemiecki poeta, jeden z najczystszych, był gorącym przyjacielem naszej ojczyzny, że w okresie powstania listopadowego napisał ogromną ilość wierszy poświęconych Polsce i powstaniu). Napierski dobrze oddaje tonację uczuciową i formalną jego poezji. Więc: romantyk Arnim, którego nadrealiści francuscy uważają za swego prekursora. Napierski zbyt go przerysowuje formalnie, zanadto unowocześnia, poza tym wypacza miejscami sens wiersza w warstwie wypowiedzi uczuciowej. Więc: George. W stosunku do tej nieprzełmawalnej poezji dokonują tu i ówdzie Napierski tego, co — wśród licznych polskich tłumaczy Georgego — tyko jemu i Iwaszkiewiczowi niekiedy się udaje: przekład zachowuje miejscami aurę oryginału, jego atmosferę emocjonalną.

Nie udaje się to natomiast Napierskiemu w stosunku do Benna. Owszem, miło się czyta te wiersze polskie, dla których Bena był punktem wyjścia, ale jaskrawość, ostrość Benna zniknęły. Nie ma ich w przekładzie. Dobór wierszy też nie najbardziej reprezentatywny dla twórczości tego poety. W przekładach z Trakla rażą zbyt daleko idące odstępstwa od składni i lapidarności obrazowania, właściwej temu poecie.

COCTAIL - BAR
w cukierni DAKOWSKIEGO

BAGATELA 3: DANCING

bardziej wewnętrznych i osobistych, podkrotowanych uwielbieniem poety przez poetę.

Nie należy — na podstawie tego, co powiedziałem — sądzić, jakoby Napierski tłumaczył bez wyboru. Przeciwnie, jest tu wybór, jest selekcja oparta na kryteriach obiektywnych, selekcja — gdy chodzi o poezję niemiecką — szczególnie żmudna i uciążliwa. Tak się złożyło, że poezję niemiecką zachwaszczają od kilku wieków twórci bardziej lub mniej banalnej filozofiki życiowej wlewanej w foremki poetyzującej mowy związanej, wskazania życiowe czy moralne, układane w postaci rytmicznej i rymowanej — rzeczy, które z poezją łączą tylko zewnętrzno-akcydentalne znamiona rytmu czy rymu. Taka jest — biorąc rzecz liczebnie — przeważająca masa wierszy niemieckich. A poezji właściwej, tej która jest przede wszystkim poezją i, jeśli mieć w sobie elementy myśli, refleksji, to poddaje je wewnętrznym prawom sztuki, jest w Niemczech niezmiernie mało, choć gatunek jej bywa bardzo wysoki. Wydzielić z rozległego terenu poezji niemieckiej tych autorów, a niekiedy tylko te utwory, które reprezentują poezję *sensu stricto*: takie były — jak można sądzić z rezultatu — kryteria Napierskiego przy układaniu jego książki antologicznych. Kryteria przeprowadzone bardzo trafnie i odpowiedzialnie. Czytelnik znajdzie tu niemal wyłącznie poetów

Bardzo piękne i wierne są natomiast przekłady z Hofmannsthal. Najpiękniejsze to bodajże przekłady liryki niemieckiej, jakie wyszły spod pióra Napierskiego i jedne z najpiękniejszych polskich przekładów poetyckich w ogóle. Pięknie wypadł Hölderlin w tomie drugim. I jeszcze: Rilke, Liliencron i inni, by wliczyć tylko niektórych spośród najważniejszych.

Nie wszyscy oczywiście wiecej poeci okresu, objętego zamierzeniem antologicznym Napierskiego, znaleźli się w tych dwóch tomach. Niektórzy pojawiają się zapewne w tomach następnych, inni jeśli się nie ukaza, to nie będziemy o to mieli do Napierskiego pretensji, że nie wykona pracy, którą zająć by się powinno dzieje się co najmniej poetów. Nie żądamy encyklopedyczności. Toteż jedynie dla informacji czytelników, którzy urabiać sobie będą pojęcie o niemieckiej poezji na podstawie tych książek, dodam, że z poetów którzy mi najbardziej leżą na sercu brak tu romantyka Rückerta, oraz poetów *Sturmu*, przede wszystkim Stramma i Heynickego.

Specjalny charakter ma część druga książki *Poeci niemieccy*, drugiego tomu antologii. Obejmuje ona poezję nie liryczną, lecz dramatyczną. Znajdujemy tu Goethego *Prozerpinę* i *Elpenora*, oraz komedie Büchnera *Leonce* i *Lena*. Zwłaszcza za pięknym przekład *Leonce'a* i *Leny*, za ten uśmiech urodzący a niełatwej pogody, rozpięty nad świadomością ponurego bezsensu istnienia, winniśmy tłumaczowi wdzięczność prawdziwą.

¹ STEFAN NAPIERSKI: *Liryka niemiecka I*, Biblioteka Kamery 1936. Stron 216. — *Poeci niemieccy, Liryki niemieckiej tom II*. Warszawa 1937. Skład główny Towarzystwo Wydawnicze J. Mortkowiec w Warszawie.

ARTUR RZECZYCA

KARNAWAŁ SPECJALNOŚĆ
FRAKI — SMOKINGI
ubrania męskie, palta z własnych i powierzonych materiałów wykonuje krawiec A. BAKOWSKI, Wilcza 44

PRZEGLĄD PRASY

SŁOWNIK GEOGRAFICZNY

Zasadniczo omawiamy w tym dziale czasopisma nadsyłane do redakcji, tym razem jednak popełnimy odstępstwo od zwyczajów: w pierwszym tegorocznym zeszyście kwartalnika *Skamander* ukazała się rzecz tak wybitna, że nie możemy jej pominąć. Tym bardziej, że przeszła jak się zdaje bez echa. Jest to artykuł K. W. Zawodzińskiego *Pierwszy czar Conrada*. Artykuł rewelacyjny i przy tym — nadzwyczajnie prosty; krytyk wbrew tradycji rozważa psychologicznych i „problemowych” nad Conradem odsłania *Poetycki świat* autora *Saleristwa Almayera*, świat romansowy i romantyczny, załudniony bohaterami w rodzaju tych jakich spotykamy w powieściach poetyckich z zeszłego wieku, pełen gwałtownych namietności, patetycznych i jaskrawych scen, czasami wręcz melodramatyczny. „Szlachetni wodzowie, kapitanowie okrętów, niezależni na swym pokładzie od nikogo prócz burz morskich i burz namietności oraz wierności obowiązkom przyjaźni i honoru, ludzie stojący ponad prawem i zbrodniarze stojący poza prawem, kobiety pochłonięte jednym uczuciem miłości (jakiej miłości!), wszystko na tle rozpiętych żagli lub potężnej tajemniczej przygody — oto świat Conrada. Łatwo rozpoznać jego przodków. Ci korsarze to jeszcze bardziej niż patriotycyjni (por. Peyrol), zaci, z pociemniałego tła nawiętej starej malatury przypominający się nam korsarze Fenimore Coopera, przeciwieństwo umiłowanego autora chłopięctwa Konrada Korzeniowskiego, są spokrewnieni z korsarzami Byrona”. „*Słowacki wysp tropikalnych* — powiedziała czterdziści lat temu jedna z pierwszych polskich czytelniczek Conrada... Szkiełko zawodzńskiego ze względu na szczerze ramy nie przynosi, oczywiście, odpowiedzi na wszystkie sporne kwestie, związane z twórcą *Zuyciestwa*; tworzy on jednak nareszcie właściwy punkt wyjścia dla rozważań krytycznych nad twórczością tego pisarza. Na tle dotychczasowej literatury o Conradzie. bardzo obficie, często rozgadanej, a przy tym — z nielicznymi wyjątkami — niezmiernie jałowej, studium Zawodzińskiego zasługuje na miano odkrywczego czynu krytycznego. Uczy ono właściwie patrzeć na dzieło Conrada.

wości twórczej” autora *Ziemi odpływającej na zachód* wydaje się dość ryzykowne, zwłaszcza jeśli zważymy, iż autor ten rozwija się niezmiernie szybko, i stale na korzyść. I wreszcie trzecia, najważniejsza uwaga: Michalski zbyt rygorystycznie używa tradycyjnej klasyfikacji literackiej: *epika i liryka*. Jak słusznie podkreślił niedawno w *Przebiegu Współczesnym* J. Kott, dziś pojęcia te zluźniono inną parą przeciwstawną: *proza — poezja*. To przesunięcie prowadzi do konsekwencji poważnych; i gdyby Michalski go dokonał, umiałby ewidentniej ocenić *poetyckie wartości* utworów Piętaka (nie koniecznie tłumaczących się „instynktem”), zwłaszcza jego poematów, drukowanych w ciągu zeszłego roku w *Pionie*.

Ukazał się tegoroczny nr 1 *Plastyki* — organu Bloku Zawodowych Artystów Plastyków, w formie zmienionej i poszerzonej, wydany (jak powiada „wstęp”) pod hasłem: „Sztuka wszędzie i dla wszystkich”. Piękne to hasło, stojące jednak w rażącej sprzeczności z dzisiejszym obojętnościem dla rzeczy pięknych wśród sfer ukształconych; *Plastyka* pragnie je wprowadzić w czyn przez wyrobienie w każdym członku społeczeństwa szlachetnego „poczucia organicznego związku sztuki z każdym przejawem życia”.

Zeszyt otwierają teksty przemówień, wygłoszonych przez rektora U. J. P. Wł. Antoniewicza i doc. dra J. Starzyńskiego na Akademii Grotgerowskiej w Teatrze Narodowym, charakteryzujące życie i twórczość Grotgera na tle tragicznych wydarzeń ówczesnej epoki. Interesującym przyczynkiem do współczesnej problematyki malarstwa ściennego jest bogato ilustrowany artykuł Leykama „Malarstwo w ramach architektury”, zaś w zakresie sztuki zdobniczej — „Papierowa sztuka” Cz. Knothe, wprowadzająca nas w krótkie lecz chlubne dzieje tej polskiej „specjalności”. Kronika najważniejszych wydarzeń w świecie sztuki, sprawozdania z wystaw i wydawnictw artystycznych zamykają ów zeszyt *Plastyki*, przedstawiając się w swej nowej szacie bez zarzutu.

Słownik geograficzny Państwa Polskiego i ziem historycznie z Polską związanych pod redakcją dra Stanisława Arnolda, prof. U. J. P. w Warszawie. Pomorze Polskie, Pomorze Zachodnie, Prusy Wschodnie; tom I, zeszyty 1 — 5.



STANISŁAW ARNOLD

Równy w pięćdziesiąt lat po ukazaniu się I tomu *Słownika geograficznego Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* zrodziła się inicjatywa podjęcia wydawnictwa nowego słownika geograficznego Państwa Polskiego. W niespełna cztery lata od daty powzięcia decyzji mogliśmy już oglądać drukowane prospekty *Słownika*, dziś zaś mamy już pięć pierwszych zeszytów tego wydawnictwa, a w najbliższych dniach opuszcza prasę szósty. Przeglądając te pierwsze pięć zeszytów *Słownika geograficznego*, zdumiewamy się jego rozmia-rami, obfitością tematów i niewyczerpaną skarbnicą wiedzy o Polsce. Ze *Słownika* będą przyszłe pokolenia czerpały pełnymi garściami te wiadomości, które my musieliśmy zdobywać fragmentarycznie.

Słownik obejmuje w pierwszym rzędzie ziemię dzisiejszej Polski, a nadto terytoria krajów sąsiednich, historycznie lub geograficznie z nimi związanych. W przeciwieństwie do *Słownika Sulimirskiego* i Chlebowskiego, uwzględnia on wszystkie nazwy geograficzne, występujące na omawianych terenach, mianowicie: nazwy o-

sad, wód, gór, terytoriów, itp. U Chlebowskiego dane miejscowości są przeważnie anonimowe; tutaj opracowanie wszystkich danych jest ściśle naukowe, oparte na źródłach i literaturze monograficznej dość ostrożnie wybranej, nadto przy każdej pozycji podana jest bibliografia, co ogromnie pomaga przy ewentualnym badaniu danej miejscowości.

Słownik wydawany jest województwami, przy czym na początek przystąpiono do opracowania Pomorza. Tom I omówi jedynie terytorium północne i północno-zachodnie Państwa Polskiego. Na wydane już zeszyty składa się wstęp, część ogólna omawiająca różne zagadnienia Pomorza, oraz część szczegółowa od miejscowości Aalbach do Bienie. W pierwszych 3 zeszytach i częściowo w 4-tym znajdujemy prace ogólne, omawiające strukturę Pomorza (położenie geograficzne Pomorza i Prus Wschodnich, budowa geologiczna i krajoznazby morfologiczne Pomorza, geologia Prus i klimat, hydrografia, roślinność, fauna, antropologia, ludność, język, etnografia, toponomastyka, osadnictwo, sztuka, prehistoria itp.).

Dlatego to świetne wydawnictwo nazwano skromnie słownikiem, podczas gdy całkowicie zasługuje na nazwę przynajmniej powszechnej encyklopedii nauk o Polsce. Z żelem trzeba stwierdzić, że wydawane z dużym nakładem pracy, wielką starannością i nie spotykana uczciwością naukową — dzieło to liczy aż... 300 prenumeratorów. Niestety, jest to boleżką naszych czasów, że gdy idzie o poparcie jakiejś imprezy naukowej — nie ma w Polsce chętnych mecenasów; mówię: chętnych, zamodzi bowiem są. Kiedy Sulimirski zaczął wydawać swój *Słownik*, prenumeratora wkrótce pokryła koszty; kiedy Piekosiński zaczął redagować swego *Herolda Polskiego*, również znalazł hojnych protektorów. Dzisiaj zmieniły się czasy i nie tylko brak szczerych opiekunów, ale i wszelkie zainteresowania w dziedzinie naukowej również spadły prawie do zera.

Za te części *Słownika*, które już wydano, oprócz dużego uznania dla wielkiego badacza prof. dra St. Arnolda, należy się szczerze słowo pochwały administracji wydawnictwa, zwłaszcza p. St. Greikowskiemu, niezmiernie pracowitemu i niezmiernie oddanemu pracownikowi redakcji i administracji *Słownika*.

TADEUSZ GOŁĘBIEWSKI

DANCING od 16 do 24 W CUKIERNI BAGAELA K. DAKOWSKIEGO 3

W jednym z poprzednich numerów notowaliśmy głosy prasy, wywołane przyznaniem nagrody „młodych” Stanisławowi Piętakowi. Głosów negatywnych było bardzo niewiele; przeważało uznanie. Obecnie mamy do odnotowania ważny głos krytyczny. W *Kulturze* z 27 lutego zamieścił Hieronim Michalski obszerny artykuł *Przeciw „Młodości Jasia Kunefala”*. Autor podkreśla braki artystyczne powieści, a mianowicie luźność kompozycji, słabe postawienie postaci tytułowej. W stosunku do tej postaci ujawnia się również pewien brak wewnętrzny Piętaka, mianowicie to, że nie panuje on w sensie moralnym nad życiem, które pragnie przedstawić. „Postaci, które Piętak stwarza przez opis rozmaitych szczegółów i czynności ujranych oczami obserwatora, chociaż nawet oczami zamglonymi liryzmem, te postaci świadczące o wielkim jego talencie w tym zakresie przemawiają do nas tak, że możemy się na nie godzić. Ale kiedy Piętak usiłuje tłumaczyć czynny, a tym samym zmuszony jest do sięgnięcia po wytłumaczenie w głąb duszy ludzkiej, wtedy pokazuje swoją bezradność i niemoc na tym obczy dla siebie terenie”. „Piętak jest twórcą tego typu, który powoduje się przede wszystkim instynktem. W twórczości lirycznej instynkt może dawać wyniki ciekawe, ale w twórczości opisującej zawodzi, bo nie wystarcza. Momentem w *Młodości Jasia Kunefala*, gdzie instynkt trafił na prawdziwą drogę, jest część druga tego utworu. Tutaj wystarczyło samo liryczne obiecie epickich postarzeń, tutaj też instynkt poddał formę, poprzez którą została osiągnięta pełna uroku harmonijna całość”.

W rozważaniach Michalskiego jest zapewne dużo słuszności, choć budzą one również obiekcje. Budzi np. wątpliwość dość apriorycznie postawiona sprawa „instynktu” poetyckiego Piętaka; ta naturalistyczna kategoria nie w dziele sztuki nie wyjaśnia. To trzeba było określić dokładniej. Następnie: formułowanie praw o „osob-

List do Redakcji

Szanowny Panie Redaktorze!

Aby wyjaśnić w zupełności drobne nieporozumienie, które wynikło w związku z zacytowaniem przeze mnie opinii p. dr Wojciecha Natanson'a w sprawie „Teatru i krytyki” (*Pion*, nr 228), pozwolę sobie uprzejmie stwierdzić jeszcze co następuje: zadaniem krytyki teatralnej jest istotnie nie tylko interpretacja i analiza spektaklu, ale także walka o pewne ideały (artystyczne, lub zależnie od stanowiska krytyki — moralne, społeczne, etc.). *Równocześnie* jednak recenzja publikowana na łamach dziennika, przeznaczona dla szerokiej sfery czytelników, winna być *niestrudną, miłą i pouczającą lekturą*. Tego domagają się zarówno odbiorcy jak i p. t. redaktorowie pism i mają zupełną słuszność. Stale czytuję felietony teatralne p. dr Natanson'a i uważam, iż odpowiadają one ściśle obu powyższym postulatom. Takie kryterium, jak „miła i pouczająca lektura”, bynajmniej nie obniża wartości i poziomu recenzji dziennikarskiej. Właśnie przeciwnie!

Dr ZYGMUNT LEŚNODORSKI

Kraków, 19 lutego 1938.

Odpowiedzi

Godło „Se son è ben trovato è vero”. Do zwrotu.
 Godło „Może kiedyś innym razem” — Pod tym godłem mamy nowelę zatytułowaną *Bosonóżka z Tate Gallery*, która odpadła przy pierwszym czytaniu.
 Godło „Pion” — Dobrze. Obie nowele w drugim czytaniu.

KSIĄŻKI NADESŁANE

MARCEL PROUST: *Strona Guerantes*, część pierwsza, tom I, II. Przeł. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa 1938. Wyd. „Rój”.

ANDRZEJ POLTZER: *Tajemnica przygoda*, powieść. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

A. J. CRONIN: *Guciały patrzają na nas*, powieść. Przeł. J. Szpecht. Warszawa 1938. Wyd. J. Przeworskiego.

STEFAN TRUCHIM: *Geneza szkół realnych w Wielkim Księstwie Poznańskim*. Bibliotheca Universitatis Liberae Polonae, seria II nr 2 (25). Warszawa 1936. Wydano z zasiłku Min. W. R. i O. P. Skład gł.: Gebethner i Wolff.

BORYS ŁAPICKI: *Władza ojcovska w starożytnym Rzymie*. Okres klasyczny. Bibliotheca Universitatis Liberae Polonae, seria B nr 5 (28). Warszawa 1937. Skład gł.: Gebethner i Wolff.

JEAN GIONO: *Jan Błękitny*, powieść. Przeł. G. Olechowski. Warszawa. Renaissance.

LEON OKRĘT (lo): *Między życiem a sądem*. Warszawa. Renaissance.

STANISŁAW KOSIŃSKI: *Przełom*, powieść. Warszawa 1938. Nakł. „Gazety dla Hodowców”.

MADELOŃ LULOFS: *Guma... guma...*, roman z Sumatry. Przeł. Henryk Leśniewski. Lwów — Warszawa. Książnica-Atlas.

TYMON TERLECKI: *Funkcja społeczna teatru*. Warszawa 1938. Skład gł.: Tow. Wyd. J. Morkowicz.

Prace ofiarowane Kazimierzowi Wójcickiemu. Wilno 1937. Z zagadnień poetyki nr 6. Skład gł.: Dom Książki Polskiej, Warszawa.

HERMINIA ZUR MÜHLEN: *Diabelski młyn*, powieść. Przeł. Marceł Tarnowski. Warszawa 1937. Księgarnia Popularna.

ERIC LINKLATER: *Juan w Chinach*, powieść. Przeł. Alicja Strassman. Warszawa. Księgarnia Popularna.

LUCJAN RYDEL: *Betlejem Polskie*. Wyd. V. Lwów — Warszawa 1938. Książnica-Atlas.

„Teatr Polski Żyje”, tom 2.

JAN MOSDORF: *Wczoraj i jutro*. Warszawa 1938. Nakł. „Prosto za mostem”.

BOLESŁAW MICIŃSKI: *Podróż do piekieł*. Warszawa 1937. Biblioteka „Prosto za mostem”.

TADEUSZ ŻELEŃSKI (BOY): *Marysielka Sobieska*. Lwów — Warszawa. Książnica-Atlas.

E. C. BENTLEY i H. WARNER ALLEN: *Śmierć filantropa*. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

JAKUB BLEIBERG: *Wizerunek własny Kartezjusza*. W 300-lecie Rozprawy o metodzie. Warszawa 1938. Skład gł.: „Nasza Księgarnia”.

Świat i Życie, zarys encyklopedyczny współczesnej wiedzy i kultury. Tom V, zeszyt 7, 8. Lwów — Warszawa. Książnica-Atlas.

WACŁAW WARSZAŃSKI: *Znaki nad Europą*. Warszawa 1938. F. Hoeseck. Odbitka z mies. Orka.

KONSTANTY SYMONOLEWICZ: *Moi Chińczycy*. 18 lat w Chinach. Warszawa. Instytut Wyd. „Biblioteka Polska”. Biblioteka miłośników książki.

JÓZEF MACKIEWICZ: *Bunt rojstów*. Wilno 1938. Drukarnia Wyd. „Słowo”.

STANISŁAW RACHAŁEWSKI: *Szabla na kilimie*. Ze szwadronami 203 pułku ułanów w r. 1920. Łódź 1938. Księgarnia S. Seipelt.

JÓZEF FELDMAN: *Bismarck a Polska*. Katowice 1938. Wyd. Instytutu Śląskiego. Skład gł.: „Nasza Księgarnia”, Warszawa.

EMIL KURONSKI: *Położenie ludności polskiej w Trzeciej Rzeszy*. Katowice 1938. Wydawnictwo Instytutu Śląskiego. Skład gł.: „Nasza Księgarnia”, Warszawa.

HENRYK STANKIEWICZ: *Biała rewolucja*. Demokracja, pieniądz i praca na tle potrzeb narodu. Warszawa. Nakł. Pol. Tow. Kultury i Oświaty Robotniczej „Pochodnia”. Cena zł. 3.—

STANISŁAW SRENIOWSKI: *Organizacja sejmiku katolickiego*. Lwów 1938. Nakładem Tow. Naukowego. Studia nad historią prawa polskiego im. Oswalda Balzera. Tom XVI, zeszyt 3.

Dr ANDRZEJ NIESIOŁOWSKI: *Katolicyzm a totalizm*. Poznań 1938. Naczelny Instytut Akcji Katolickiej. Biblioteka Kultury, nr 8.

ADOLF NOWACZYŃSKI: *Słowa, słowa, słowa...* Warszawa 1938. Wyd. J. Przeworskiego.

SIGRID BOO: *Kto się śmieje ostatni...* powieść. Przeł. A. Waldenberga. Warszawa 1938. Wyd. J. Przeworskiego.

JACQUES BARDOUX: *Oskarżam Moskwę...* Przeł. Tadeusz Teslar. Warszawa 1937. Biblioteka Polska.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 13 — 15. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
 Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., za granicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: Roman Kolonicki ZA WYDAWCĘ: Kazimierz Sowiński